ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

МОТАЛКА

О КИНО РЕМЕСЛЕ.

КНИЖКА НЕ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

„КИНОПЕЧАТЬ„

В. ШКЛОВСКИЙ

МОТАЛКА

МОСКВА КИНОПЕЧАТЬ ЛЕНИНГРАД
КИНО-ИЗДАТЕЛЬСТВО РСФСР
1927

К И Н О П Е Ч А Т Ь № 127

Обложка работы худ. К. ВЕНЦ

Главлит 78150. Тираж 5.000.

Тип. Кинопечать Рожд. б. 20.

I. НЕМЕЦКАЯ КИНО-УЛИЦА

Глава о Фридрихштрассе — улице немецкой кинематографии. В этой главе говорится о кино-фильме, как о массовом товаре

ЕСЛИ ЕХАТЬ на автомобиле от Ленинграда в Москву, то самым странным кажется то, что деревня не кончается до Новгорода. От Ленинграда до Новгорода, как будто, одна не очень густо застроенная улица. Но это не имеет отношения к кинематографии.

До Валдайской возвышенности, до пятиконечной звезды города Вышний—Волочек, в котором по улицам проходят каналы так, как в Москве бульвары, до этого города дорога пылит зеленой пылью. Но у Валдая пыль сменяется на красную. Руки шоферов краснеют на руле, краснеют фонари, кожа обивки. Вы смотрите в сторону и на красной земле, вокруг вас Валдайские сосны и так--до новой серой, передмосковской пыли.

Я не помню Южного Берлина, но Северный Берлин отличается от Вестена пылью.

Вестен новый город, построенный среди садов и с широкими клочьями парков, с широкими улицами торжественных и монархических названий. Много зелени, и так много цветов, что когда едешь на автомобиле к Грюнсвальду, то чувствуешь, как тебя охватывают волны запаха левкоя и роз. Осматриваешься, и не видишь ничего потому, что ночь и ночью зелень черная. Вестен с круглыми площадями, с фонтанами, с домами под гранит, в общем пахнет ванильным мороженым.

Северный Берлин огромен и лишен зелени. При мне его все время копали и он был в пыли. В нем старые дома со старыми стеклами и старые фабрики. В домах живут люди другого роста, иначе одетые.—Это рабочий квартал Берлина, т.-е. не квартал только потому, что квартал этот больше Москвы.

А Фридрихштрассе это совсем другая улица—это Берлин торговый. Фридрихштрассе совсем узкая, она уже Кузнецкого моста, при чем дома почти вдвое выше. Эта узкая улица начинается у Унтер-ден-Линден, недалеко от Советского посольства с деревянными воротами, за которыми стоит привратник в зеленой фуфайке с черным воротником; привратник явно с Нордена. Фридрихштрассе—узкая, длинная,—несколько верст и под нею, в чистой бетонной трубе летит поезд Унтергрунда. Вагоны, в которых хочется спать, и однообразные стены туннеля с редкими рекламами и толстыми проводами.

Фридрихштрассе одна из самых торговых улиц Берлина Вечером здесь загораются электрические рекламы Очень большая и изобретательная электрическая бутылка льет электрическое вино в цветной бокал, и из бокала вылетают лампочки искр. Вечером здесь много проституток, но еще больше их днем, немедленно после закрытия учреждений. Когда люди закрывают магазины и идут домой, то вот тогда-то и идет по улице самый лучший и солидный клиент для женщины.

На этой торопливой и совершенно деловой улице и находится главное количество кинематографических контор Берлина. Их сотни. Сколько? Вы можете справиться в справочнике. Они не производят, они только торгуют. В каждом доме несколько контор. Они закупают у немецких и иностранных фирм продукцию — отдельными картинами и сразу за год— и потом торгуют в розницу.

Кинематографическая лента—товар очень странный. Она может стоить сорок долларов и десять тысяч долларов, причем отличить картины можно только на вкус. И вот в конторах вам показывают ленты. В первом акте европейской ленты люди знакомятся, в пятом акте они женятся; поэтому первый и пятый акт смотреть незачем. Смотрят обыкновенно четвертый акт, и таких кусочков в день можно посмотреть тысяч десять метров, причем для скорости ленту пускают в полтора раза быстрее. Она бежит,

как поезд Унтергрунда, когда еле успеваешь разобрать надпись и рекламы. Рядом сидит хозяин; человек неопределенной нации, который часто, внезапно оказывается, умеет говорить по-русски и только скрывает это; и это существо, похожее на постаревшего клоуна старого цирка, все время восхищается у вас над ухом своей картиной и наддает пар.

Мы получаем из заграничной продукции далеко не все, но в общем тот товар, который мы здесь видим, лучший из заграничной продукции. Кроме того, он для нас предстает более изобретательным, чем он есть на самом деле.

Заподно-европейская кинематография движется уже стадом. Сценарии в ней почти так же однообразны, как кинематография наша. Если одна фирма сообразит, что хорошо снять состязание на льду, а другая, учтя успех Джекки Кугана,—начинает снимать младенца, а в третьей—появится собака, умеющая отворять двери, то лед, собака и младенец, повторяясь, как пасьянс из четырех карт, начнут мелькать за железными дверями просмотровых зал всех контор Фридрихштрассе. Количество фильм, вносящих что-нибудь новое и изобретательное, чрезвычайно невилико. И они далеко не всегда имеют коммерческий успех.

Каждый район города требует фильму особого сорта. В рабочих кварталах в 1923 году успех имели Гарри Пиль и салонная комедия, и

этот кинематографический товар шел не как книга, а как папиросы. Определенное положение, незначительно варьируясь, может быть сотни раз использовано на одном и том же зрителе. Ленты типа „Кабинет доктора Калигари“ коммерческого успеха не имели.

Американская и немецкая лента кажется нам в СССР интересней, чем она на самом деле есть. Так как негр или индеец показался бы в России чудаком и, во всяком случае, человеком не без содержания.

О немецких кино-постановках и о том, как людей внашивают в мундиры. Точная цена повреждению

ФРИДРИКУС РЕКС знаменитая немецкая патриотическая лента, созданная в тот момент, когда немецкие деньги имели цену только для коллекционера. В это время по рынку пробегали специально нанятые мальчики и кричали новую цену доллара. В это время я слыхал сам, как четырехлетний мальчик сказал со вздохом: „А марка опять упала“. В это время в Берлине можно было купить проэкционный аппарат с динамо-машиной, приблизительно, за 25 рублей на наши денеги. А цену на экспортную пленку определяло воскресенье, марка же падала каждый день, и те, которые покупали пленку по субботам—богатели.

Конторы Фридрихштрасе—учреждения не

очень солидные и коммерческие. И европейские банки не очень любят иметь дело с кинематографистами. Но рекорд недобросовестности я видел все таки не у немцев.

Был в Берлине один русский старый кинематографист, тот самый, который снимал „Стеньку Разина" на пруду в Царицыне—очевидно, лень было дойти до Волги. Этот седой человек, который при царе был черносотенцем, а сейчас называет себя старым народовольцем, умудрился все таки продержать свою ленту на европейском рынке даже и до сего дня. У него я покупал станки для метрования пленки и для очистки ее от грязи. Когда станки были уже нагружены, хозяин подошел ко мне и сказал: „Товар уже у вас. Дайте деньги". Мне было сказано—денег в руки не давать. Я посмотрел на ненародовольческую, но на седую бороду и деньги дал. Товар поехал, но куда—не знаю, потому что к нам в контору он не приехал никогда. Так поступил человек, который, я думаю, сам знает себе цену.

Но в очень большом немецком производстве, в доме с под'емными машинами, с мотоциклами, которые привозят из специальных складов за городом фильмы, так что ни одного метра пленки не остается в помещении конторы не в момент просмотра, вот в этом хорошем предприятии предложили мне: „Вы покупаете лицензии—право на картину. Хотите мы вам будем продавать просто фильмы без документов, и мы

вам гарантируем, что права будут проданы не скорее, чем через четыре месяца. А там вы будете сами сговариваться со вторым покупателем". Сердиться особенно было нельзя. Когда я спросил владельца нашей конторы, лысого человека и бывшего математика:—„На чей счет существует сейчас посредническая контора",— он ответил:—„К нам иногда по шесть раз возвращается тот же самый товар. И существуем мы на счет беднейших рабочих и крестьян, которые экспроприируются падением валюты".

Этот забавный человек был марксистом и говорил, что он признает теорию прибавочной стоимости и мысль о крахе капитализма, только все это ему не нравится и он хочет, чтобы это совершилось как можно позже.

И вот в этом Берлине, в котором, говорят, полицейский повесился на Курфюрстендаме от тоски по родине, слыша вокруг себя только русскую, английскую, испанскую и китайскую речь, вот здесь—ставили „Фредерикус Рекс".

Главной задачей постановщиков было приучить статистов носить костюмы.

Про Дугласа Фербенкса рассказывали, что он, во время постановки „Робин Гуда", дома ходил в латах, шлеме, в нагруднике, наколенниках и т. д. Немцы сделали это еще более солидно. Было собрано тысяч двадцать людей, главным образом, из числа русских офицеров. Люди были разбиты на подкоманды десятков бывших немецких офицеров. Всем сшили мундиры Фрид-

рихского времени. Жили люди в казармах и целый день ходили в мундирах и занимались строевым учением по артикулам времен Фридриха Великого. Таким образом, люди были вношены в свои мундиры.

Во время с'емки каждый человек слушался своего командира, который отличался от рядового солдата цветом плюмажа, а для экрана не отличался ничем. Во время с'емки были устроены огромные трибуны, с которых публика смотрела на реально происходящие перед нею бои. Статисти получали очень немного, но каждый отдельный шаг оплачивается сверх того. За свои деньги актер обязан был только бежать вперед с винтовкой Если в его роль входило, скажем, повернуться лицом и взмахнуть руками, то начальник десятка, передающий ему это поручение, немедленно передавал ему чек на полтинник—рубль за дополнительную работу. Люди, под которыми взрывались фугасы, получали за свой взлет на воздух тоже определенную сумму. Эксплоатация работника, таким образом, была отчаянная, но очень добросовестно выглядевшая. Когда, при переправе через реку одной разгоряченной лошади, у нее разорвалось сердце, и она потонула, потащив за собой всадника, то утопающего начали спасать не сразу. Его сперва снимали, а он тонул и кричал, его снимали и не вылавливали. Вытащенный из воды, он был уже без чувств. После этого его напоили пивом и выдали ему чек за дополнительную работу.

В конце с'емки произошло что-то вроде восстания, но не против администрации, а так,— как бы патриотическая манифестация. Театральное войско Фридриха Великого снялось с места и пошло в наступление без кинематографических аппаратов, дошло до соседних станций и заняло их, пропуская поезда с изумленными иностранцами мимо мрачных фридрихских патрулей. Это была невеселая и не очень удавшаяся буршевская шутка. Бурши в то время ели в своих кооперативных ресторанах вареную картошку без масла. Врачи продавали газеты на улице, в газетах была цена на доллар.

II. КИНО-ФАБРИКИ

О советской фабрике вообще

СОВЕТСКАЯ кино-фабрика лучше немецкой кино-улицы. Но она страдает многими болезнями и больше всего болезнью неумелости. Технически она все еще слаба. В отношении профессиональном не организована.

Вина в кино-нравах, в плохой охране труда лежит прежде всего на кинематографистах.

Кинематографист часто дилетант. Кино-фабрика забита обывателями.

Если хотите помочь кинематографии, то не стремитесь к экрану.

Сто раз, тысячу раз подумайте перед дверью кино-фабрики.

Лучше всего останьтесь зрителем. Сознательным, требовательным зрителем.

Он больше всего нужен кинематографии.

Зритель, не поддавайся кино-психозу.

Вообще о с'емке

КИНО-АППАРАТ обладает относительно натуры несколькими свободами: он сво-

боден в быстроте движения, т. е. в начале и в конце его, он волен переставлять куски и волен сопоставлять два куска, снятых в разное время.

Часто с изумлением отмечают, что, по мере развития кинематографии, уменьшилось количество кинематографических экспедиций. Натуру стали делать на фабрике, или на площадке—это об'ясняется не столько тем, что кино в буржуазных государствах сделалось недобросовестным, сколько тем, что режиссеры научились составлять природу.

Посмотрите у нас: мы отправляем экспедицию, предположим, в Сибирь, а между тем чисто географически целая полоса Сибири по натуре совпадает с московской природой. Если московскую природу снимать, выделяя и усиливая определенные черты, то Сибирь можно снять где-нибудь, выехав из Москвы на извозчике.

Кулешев в своей картине „По закону" снял Юкон на Москва-реке. И Юкон выглядит очень убедительным.

В привезенной картине „Лен-золото", за которой ехала экспедиция, натура похожа на Подмосковную, и зачем ездили люди — неизвестно.

Кинематографическая картина — она наборная работа, составная, монтажная и поэтому актер, я возвращаюсь к актеру, себя в кино почти не видит и почти не чувствует, от него берут куски на образчик. Для актера это не безусловно верно, может быть, лучше ему

давать длинно играть, потому что зритель, зная собственную психику, по самонаблюдению, довольно точно реагирует на малейшее проявление чужой психики и может длительно за ней следить. Но для натуры-составная работа и выборная работа—почти закон.

Кинематографическая натура делается в монтажной: говорят, что в Америке, оставшиеся горы, лес, восходы и заходы солнца продаются потом отдельно. У нас этого еще нет, хотя запрос из Америки на покупку Кавказских гор для бытовой картины мы уже имеем.

Съемка на натуре

ЕСЛИ СЪЕМКА происходит на натуре, то при наших современных условиях все всемя ждут солнца, а потом, когда дождутся солнца, оказывается, что оно желтое и снимать при нем нельзя. Нельзя снимать на натуре целые зимние месяцы, и зимняя натура, в сущности говоря, это ранне-весенняя натура. Она снимается тогда, когда появляется весеннее, хорошее, голубое солнце. Почти нет и осенней натуры, потому что русскую осеннюю натуру нужно было бы коллекционировать из мелких кусков. И так натура — это, главным образом, весна и лето. Особенно тяжела натура массовок, когда собирают людей, одевают их, и вся громадная компания ждет солнца. Массовка трудна не только для актера, но и для среднего рус-

ского режиссера, потому что у нас почти не умеют снимать толпу. Мало вогнать 100—300 5.000 людей в кадр—они не производят впечатления толпы. Для толпы часто хватает и 100 человек.

В очень хороших массовках Кулешовского „Луч смерти" больше 100 человек нет.

Тысячная массовка Висковского „Девятое Января" не производит большого впечатления.

Зимняя натура снимается тогда, когда есть солнце и когда мороз еще не перешел той своей степени, когда от него рвется пленка.

Летняя натура легче, но традиционней. Листья — эти мелкие плоскости, поставленные под своими углами, являются одним из лучших способов передачи глубины на экране, потому что леса или просеки очень традиционны в кино. Менее традиционны цветы, потому что они выходят пятнами. Но Эйзенштейн сумел взять и цветок, он взял его, как кинематографист—аналитик. Сперва поле одуванчиков, потом один одуванчик крупно, во весь экран. В таком виде этот цветок похож на большой хрустальный шар, из центра которого радиально идут трещины. Но уже не цветок, а определенная кинематографическая величина. Он „сделан".

Работа в ателье. Рассказ о том, как делаются из света тени

РАБОТА В АТЕЛЬЕ происходит при свете юпитеров, которые так ярки, что когда они погасают и остается один дежурный свет, то мир кажется наполненным желтой тьмой. Поэтому в американском ателье, когда съемка прерывается и говорят „выключить свет", свет в этот момент выключается не весь, чтобы актер не потерял ориентировку в том своеобразном своетовом поле, которое чрезвычайно условно и от которого легко отвыкнуть.

Кинематографические тени делаются так: ателье заливается светом, впрочем, извиняюсь, за слово „заливают". Залить светом—в кинематографии выражение ругательное, его говорят тогда, когда человеческое лицо превращается в фаянсовую тарелку на экране. И так освещают воздух, а потом в этой освещенной середине другим, имеющим точное направление, источником света делают тени. Таким образов, глубокие кинематографические тени, светлее самого светлого места нашей квартиры.

Кроме освещения юпитерами, с постоянным и переменным током сейчас применяются—и эти приборы есть и у нас в России—ртутные лампы. Они горят лиловым светом. Человек при этом освещении кажется мертвецом. Бутерброд с куском ветчины, внесенный в ателье выглядит

темно-зеленым. Свет этот неприятен и мрачен, а на пленке хорош.

Есть много школ освещения, и у нас до сих пор умение осветить павильон дается очень немногим операторам. По общему признанию, павильон у нас умеют освещать Левицкий и Козловский. Оба они экономны со светом, удерживаются от искушения использовать всю осветительную арматуру фабрики.

Левицкий в освещении — я говорю уже по пленке, так как мало понимаю саму технику освещения,— суше и чище Козловского.

Козловский освещает очень красиво, играет светом. Но и Левицкий утверждает, что в освещени вопрос „для чего" важнее вопроса „почему", что ателье можно освещать, не считаясь с вопросом зрителя, откуда в этой комнате появилась такая группировка света и, что очень часто, чем бессмысленней свет, тем он красивей. Именно свет преобразует лица актеров и существует определенная, какая-то невыясненная особенность лица, которая обращает обыкновенное лицо в красивое, в условиях павильонного света.

Мне говорили про одну артистку, невзрачную в жизни и необыкновенно обаятельную на экране, что дело об'ясняется тем, что у нее уголки рта подняты вверх, что чрезвычайно хорошо в условиях искусственного света Залитое светом ателье совершенно ослепляет людей. Про холодную примочку из чая на глазах рассказывает Аста Нильсен: „В наших условиях, отношения

к актеру, когда актера берегут еще меньше, чем ленту, и когда режиссер заигрывает актера, глаза актера почти не жалеют". Я знаю одну с'емку, когдо хотели добиться мрачного освещения лиц гостей во время званого обеда. Их хотели снять, как каких-то чудовищ, для этого они были освещены светом от стола прямо в упор. В результате у большой массовки, в несколько десятков человек, поголовно у всех были обожжены глаза, и с'емку пришлось прервать на несколько дней.

О декорациях

ДЕКОРАЦИЮ в кино-ателье ставят на щитах, щиты обивают фанерой, часто штукатурят, штукатурка производится голой рукой. Кинематографическая декорация гораздо тяжелее и реальнее декорации театральной Красят у нас ее обычно в серый тон или тон реальный, что неправильно. За границей уже существует правило об условной раскраске декораций. Совершенно не умеют у нас снимать и обрабатывать для с'емки дерево, и это одна из причин, почему так серы у нас кадры деревенских картин.

Калифорнийские, американские картины с деревянными павильонами передают фактуру дерева, но там дерево обрабатывается специальными способами, говорят, лакируется.

При установке декорации происходит сложный расчет освещения. Поставить декорацию

нужно так, чтобы потом можно было подойти со светом.

Разбираются у нас декорации еще дольше, чем ставятся. Почти совершенно не существует подсчета, сколько метров займет данная декорация и какого напряжения то место ленты, в котором она поставлена.

Один очень опытный кино-оператор, когда его спросили, как вы добиваетесь того, что снимаете и стенку и человека в фокусе, — ответил: „я выбираю, что мне нужнее в данном случае—человек или стенка".

Вот так должны выбирать кино-режиссеры. Я приведу театральный пример об ошибке в разработке костюма.

Художница Валентина Ходасевич на сцене в Народном домо с Сергеем Радловым ставили „Виндозорские кумушки". В сцене мистификации Фальстафа, одному черту был придуман костюм с вращающимся хвостом. Когда этот хвост появился на сцене, то он заиграл всех, и роль Фальстафа сошла на нет, а в центре сцены оказался забавный чорт. Так и декорация может или быть наиграна актером, или актер сможет поднять декорацию или, наконец, она будет не замечена, не дойдет до зрителя. Реально нужно в работе сценария, т. е. в общем чертеже картины представлять себе и декорацию и актеров. Тут нужно отметить одно обстоятельство: пьесу, написанную один раз, потом играют пятьсот раз и в разных театрах. И мне один опытный

драматург говорил: „я пишу теперь пьесу на пять действующих лиц, чтобы ее могли играть даже в Великом Устюге“, т. е. пьеса — это готовое платье и обувь „Скорохода“. А киноленту играют только один раз в определенной обстановке и определенные люди, поэтому ее нужно пригнать, как ортопедическую обувь, и все сценарии, закупленные без режиссера, задуманные вне актера — все они, в сущности говоря, брак, и игра в них не стоит зажженных юпитеров.

Кино-актер на фабрике

В НАШИХ ателье царят законы рогового оркестра. Не делая пока ставку на актера, мы использовываем его, как одну ноту, как в крепостном оркестре. Он дудит что-то свое на один голос с интервалами, перебиваемый другими актерами. Об'ясняется это тем, что мы все еще не оценили разноценность кинематографического материала и то, что каждый из этих материалов требует совершенно другой обработки и имеет свои законы воздействия. Кроме того, наши ателье полны режиссерского дешевого демонизма, несчитания с людьми. Актер, да особенно разовый, который приходит и уходит, испытывает судьбу чистильщика улиц, или бродячего рабочего—негра в тропических странах. Судьбу эту я не знаю (негра), но по аналогии, предполагаю, что она отвратительна.

Очень много места занимает в наших ателье

режиссерская импровизация - придумывание новых деталей, снятие эпизодов. Актер же испытывает судьбу нитки на левой стороне ковра, он ходит по корридору, пьет паршивый чай в столовой, сидит нагримированный с утра, причем боится, чтобы грим не отстал. Чай для него в столовой дороже, чем для штатного служащего, уйти он не может, содержания сценария он не знает. А на экране, обычно, доходит до публики именно игра актера, доходит почти всегда, и отдельный эпизод заигрывает целую картину. Но если вы спросите на русской кино-фабрике, где сидит кино-актер, когда его не снимают, вы не получите ответа. А кино-лента состоит из капель, актер снимается минуту чистого времени, пять минут и этого много, от него берут только образчики, он только сигнализирует в обычной ленте, а служит он месяцы. Где же находится этот человек в то время, когда его не снимают? Он находится в коридоре, на лестнице, вообще в каких-то местах, где ему не нужно быть. По правилам фабрики он должен или пить чай, или вообще растворяться в неизвестности. И наш превосходный людской материал, хорошо работающий, самоотверженно, должен требовать, чтобы к нему отосились, как к лошадям, чтобы ему дали место, корм правильный уход. В основе иного отношения лежит тоже непонимание роли материала. Неуважение к материалу и представление, что можно снимать что угодно и кого угодно, а не исходить из реального задания, реальных принуждений материала и времени.

Как делаются на фабрике сценарии и как они должны делаться

НА КИНО-ФАБРИКЕ при мне сценарий писался так. Разные люди приносили с собой сценарии со всех сторон. Это были женщины, мужчины, старухи и вообще люди всяких родов. Сценарий неожиданно и случайно написать нельзя, потому что сценарий не фабрикат, а полуфабрикат, и пишущий его должен знать об отношении сценарного плана к плану кинематографическому, должен знать технику производства, должен знать переход от плана к плану, должен понимать сметные вопросы, вопросы использования сил данной фабрики. Поэтому сценарии, полученные со стороны, читаются только из боязни общественного мнения. Строго говоря, нужно было бы брать со стороны не сценарий, а либретто Пользоваться выдумкой, указанием на другие взаимоотношения людей и другое восприятие мира, на возможность снять иной материал, т. е. нужно было бы пытаться научить людей записывать задания для кинематографа.

Либретто дожно содержать в себе завязку, разрязку, давать возможность игры актера и интересный с'емочный материал. Может быть задание на материал при служебной роли героя, когда герой только служит ниткой, связывающей материал. Может быть установка на одного

определенного актера, которому остальные подыгрывают.

Павильонов в такой картине должно быть немного и нужно понять для чего существует павильон. Если мы ставим новую декорацию только потому, что герою сюжетно нужно перейти из комнаты в комнату, то, значит, мы ничего не понимаем. Декорацию мало упомянуть, ее нужно обыграть и сообразить, может ли она быть использована в данном месте картины и нужна ли она здесь. Для полного использования какого-нибудь положения лучше не накопление новых и новых эпизодов, а последовательное развитие моментов, напоминающих друг друга и в тоже время разнящихся, тогда зритель может чрезвычайно точно отмечать элементные разности. Кадр становится более емким. Действие не должно обременяться мелочами, накоплениями ужасов, потому что смерть пугает зрителя не самим фактом смерти, и в общем, если он не знает человека, то ему и не жалко, если ин умирает. Емкость кинематографического сценария меньше емкости литературного произведения.

Перед нами лежит предел—полутора тысяч, много—двух тысяч метров. Сложные отношения и переживания мы можем показать только обходными путями и, в общем, по размеру фильме соответствует не роман, а скорее рассказ.

Приблизительно, очень приблизительно говоря, на одну сценку, на один план в кино идет

два метра—это самый приблизительный подсчет. Поэтому уже в разрабатываемом сценарии должно быть 600—700 планов, номеров, что с надписями даст нужный метраж. Но, так как писали сценарии компанией и все дополняли и все выдумывали, а бросить было жалко, то сценарии доходили до 2.000 номеров, при чем о предельном метраже просто забывали. Иногда хитрили сами с собой и запихивали в один план несколько и получалось при с'емке опять те же 2 000.

Почти каждый русский сценарий, принятый в прошлом году на фабрике и получивший разработку—это не один сценарий, а два или три в одном.

Из сценария „Ветер" в конце концов, сняли третью часть, и то картина не влезла в экран, была велика.

В сценарии Тарича и Шилькреда „Крылья Холопа" не влезли 2—3 части целиком и выпали при монтаже уже целые эпизоды.

„Броненосец Потемкин"—это эпизод сценария „1905 год".

Сценарий „Кафэ Фанкони" снят не целиком, все же остались куски и целые акты, которые могут быть развернуты в другую картину.

Сценарий „Предатель" Никулиаа в моей переделке тоже оставил в монтажных корзинках тяжелое наследие. Отчасти это об'ясняется завитушечным стилем современной русской кинематографии. Режиссерская изобретатель-

ность уходит на определенные моменты, на эпизоды. Вся лента целиком разрабатывается с одинаковым нажимом, нет проходных мест, в которых можно было бы ограничиться скороговоркой.

О том, что сценарий должен использовать интересную натуру, но что это не всегда удается

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ фабрика, на которой я работал,—была небольшое кирпичное здание на окраине Москвы. Во время московских наводнений к фабрике подходила вода: двор и окна в нижнем этаже закладывали кирпичем на цементе. На дворах приготовляли лодки, а кругом уже плавала заречная Москва.

Ленинградское наводнение гораздо эффектней московского. У нас наводнения всегда с бурей. В воздухе летят вывески и в большое наводнение на Сергиевскую улицу выбросило баржу с гончарным товаром, а на Марсовом поле была буря, и художник Татлин отсиживался от нее на вершине памятника жертвам революции. В Москве наводнение больше напоминает квартиру, которую залило оттого, что кто-то забыл закрыть кран ванны—тихая спокойная вода. Лед в воде—тот стремительный, но тоже не серьезный, как будто бежит на базар. Когда залило фабрику вокруг, то я предлагал немедленно снять комедию „Москва в воде", исполь-

зовав такую редкую натуру и хорошие солнечные дни. Но для того, чтобы поставить такую ленту, нужно было провести сценарий через три—четыре комиссии, получить от них поправки. Между тем вода ушла,

Таким образом, советская кинематография лишилась одной картины. Все люди были на жаловании, операторы сидели залитые. Убыток был не особенный, убыток был обыкновенный.

Об умении быть кратким в сценарии. Об основных недостатках наших работ.

ЭКСПОЗИЦИЯ, подготовка действия в „Парижанке“ ведется сухо и отчетливо. Отец показан, показана мать героини, в виде портретов в крепе, значит героиня сирота. Жест отца запирающего дверь на засов—это почти надпись, и сценщик, наскоро сделав все это и не показав, как героиня стала содержанкой—стремится к основному действию.

В „Нашем гостеприимстве“ завязка—взаимное убийство представителей враждующих родов—дана скороговоркой, умышленной скороговоркой, потому что не в этом дело. А мы все развертываем постепенно с многих точек зрения

Когда „Броненосец Потемкин“ был снят, то Эйзенштейна спросили: А почему вы не показали, как реагировали одесские рабочие на восстание „Потемкина?“. А он не показал потому,

что картина была бы хуже. И вообще в картине нужно многое не показывать.

Таким образом, одним из основных недостатков современного русского сценария это то что он создается без подсчета метража и без подсчета художественного. Но это, в сущности говоря, второй недостаток, его можно лечить карандашем, вычеркивающим отдельные кадры, и сильным характером при разговоре с режиссером. Режиссерам ведь часто выгодно много снять. Он наснимает 18—20 тысяч, пригонит все коробки в монтажную, имеет запасы дублей, т.-е. повторных съемок тех же самых сцен, имеет громадную длину сцен, из которых можно выбирать куски разных монтажных перебивок: ног, рук и т. д.

Все снято—актеры отпущены, и тут-то, в сущности говоря, он начинает с монтажером делать сценарий, художественно обрабатывать материал, т.-е. он относится к своей пленке, как к натуре. И когда мы будем богаты, то против такого способа возражать будет нечего.

Более серьезный недостаток наших сценариев—это то, что в них нет темы и плохо написано либретто. Нет сюжета, нечем кончить вещь, или она кончается внезапно в третьем акте, а потом можно приклеивать, что угодно, и потом нет ключа к действию актеров, вещей с которыми они бы работали и которые их бы определяли.

О работе перемонтажера

В КИНЕМАТОГРАФИИ часто делаются ленты с изменениями для отдельных заказчиков. Англо-Саксонские страны не принимают картин с несчастными развязками, для них делаются развязки другие. Для русского покупателя в свое время делали иной конец, чем для европейца. Кроме того, условия демонстрации картины, длина сеанса разные в разных странах, поэтому картины подвергаются укорачиванию. Удлинению они кажется, никогда не подвергаются. Из „Поликушки" в Германии было выброшено 200 мет. О дальнейших переделках я буду говорить дальше.

Русский зритель получает часто американско-европейскую ленту перемонтированной. По крайней мере, часто при этом принято ругать монтажеров. Но дело в том, что, кроме условий цензурных, существует условие другого восприятия зрителя.

Я работал у моталки Госкино. Лента путалась в моих руках, я сердился, а соседи-монтажеры об'яснили мне, что материал не любит, когда на него сердятся. Оказалось, что ленту нужно изменять без конца и можно изменять без конца и, конечно, не только одними надписями.

Я семь раз переделал одну очень плохую итальянскую ленту—в ней аристократка и графиня была оклеветана перед своим возлюблен-

ным-рыбаком. Клевета была, конечно, кинематографическая—рассказом. Я эту клевету сделал истиной, а истину сделал оправданием женщины. В итальянской ленте женщина сделалась писательницей и тыкала потом своими рукописями во всех разговаривающих. Рукописи приплось превратить в закладные. Характер женщины был совершенно нечеловеческий и не поддавался никакой монтировке. Пришлось сделать ее истеричкой.

В другой картине я из двух братьев двойников—одного добродетельного, а другого злодея, сделал одного человека с двойной жизнью, коварного злодея, и он погиб у меня за своего брата, и от него отвернулись все его родственники. Цензура картину, всетаки, не пропустила. Моя работа рядом с работой других монтажеров была детским лепетом. Толстые и добродетельные люди обращались в злодеев, как общее правило, но им нужны были поступки, а посупков они не совершали. Тогда мы им давали интриги, потом им нужны были преступления, они должны были за них умирать. При самой плохой монтажной работе во время какой-нибудь катастрофы, происходящей в доме, пускался дым, а потом монтажеры уверяли, что все погибло в дыму. Но зритель такую работу понимает и не одобряет. Он понимает разом картины и говорит: „вот там гусь был, так зачем гусь сгорел?“. И действительно гусю сгорать

было незачем. Но гусь потом ходил в дурном обществе и его нельзя было показать.

Шедевром кинематографической работы я считаю одно изобретение Васильева. Ему нужно было, чтобы человек умер, а он не умирал. Он выбрал момент, когда эта предполагаемая жертва зевала, взял кадр и размножил его, получилась остановка действия. Человек застыл с открытым ртом, осталось только подписать: смерть от разрыва сердца. И этот прием был настолько неожиданным, что никем не был опротестован.

Работой перемонтажа занимались почти все русские режиссеры до с'емок, и это очень хорошая школа для кинематографиста. Мне потом приходилось перемонтировать и переделывать сюжеты снятых русских картин с дос'емками, и я знаю теперь, насколько слабо в кинематографии закреплено при определенном действии определенное значения этого действия.

Лев Владимирович Кулешов сказал однажды, что человек перед тарелкой супа и человек в горе—это человек почти с тем же выражением лица. Для того, чтобы придать определенное значение внешнему выявлению эмоции, нужно знать тот ряд переживаний, в котором данный человек находится.

В „Песне о Ролланде“ Роланд трубит, трубит так, что кровь идет из его ушей, а Карл вдалеке слышит звук рога, но его успокаивают что Ролланд охотится.

Но есть другая новелла, более кинематографическая.

Во время бала вносит в зал какой-то герцог стеклянную бутылку, в которой кривляется какой-то паяц. Он чрезвычайно остроумен и делает необыкновенные движения. И только потом узнают, что эта бутылка наглухо закупорена и что человек в бутылке задыхался и умолял о помощи. Надпись на бутылке была другая, она была воспринята в стиле веселости, и старая басня о рыбьих плясках, о плясках рыб на раскаленной сковородке—для кинематографии полная реальность.

Разнообразие человеческого движения не так велико. Разнообразие выражения лица еще менее велико. Надписи и сюжетное построение могут целиком перестроить тот ключ, которым мы воспринимаем героя. Это новое доказательство приблизительности кино, восприятия его, как условности.

Я думаю, что зритель напрасно обижается на перемонтаж лент и, с другой стороны, я думаю, что монтажеры слишком профессионально резвятся с лентой. Но дело в том, что для профессионала человек на кадре не плачет и не смеется, и не горюет, он только открывает и закрывает глаза и рот определенным способом. Он—материал. Значимость этого слова зависит от фразы, куда я его поставлю. Если я хорошо поставлю это слово в другую фразу, то оно превратится, оно получит другое значение, а

зрителю кажется, он ищет какого-то правдивого истинного значения слова, словарного значения переживаний, ему кажется, что от него что-то утаивают.

О надписях

НАДПИСИ в кинематографии еще не получили должной оценки. Это не необходимое зло, это необходимый материал работы, от него можно отказаться, как от всякого материала, но для чего?

Надпись изменяет кадр. Надпись указывает способ смотрения кадра, заново его разгадывает, заново связывает отдельные, далеко стоящие кадры. Надпись в кинематографии часто так же важна, как изменение точки съемки аппарата.

Надпись в „Трусе" Крюзе, знаменитое „Садитесь", связывает далеко отстоящие друг от друга положения и с каждым новым положением делает все более комическим это положение. Оно становится каким-то заклинанием, причем зритель сразу возобновляет все бывшие до того положения, которые сопровождались той же надписью.

Надпись в „Броненосце Потемкине", когда мать несет своего ребенка, „пустите, моему мальчику очень плохо", вводит в патетическую ленту разговорный тон и заново обостряет восприятие механического шага, ничего не слушающих и идущих вперед солдат.

Плохи только те надписи, которые соответствуют кадру, повторяют его. Плохи кадры, иллюстрирующие надписи и надписи, рассказывающие про кадр.

Хороши надписи, заново дающие иное сознание кадра. Надписи, поворачивающие кадр.

III. ПЕРЕД ВЫПУСКОМ

„Абрек Заур"

„СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ"—так называется один сценарий Хрисанфа Херсонского. Говорят, что сценарий хороший. SOS, что значит „Спасите наши души"—это сигнал, который дают с радио в момент гибели парахода. Такой сигнал довольно часто получают фабричные сценаристы.

Мне приходилось гораздо больше перемонтировать картины, переделывать их надписями и другим сюжетом, чем писать сценарии. Конечно, в основе всех этих переделок обычно лежит выпадание кусков сценария, который был написан без расчета на метраж картины.

В „Абрек Зауре", в постановке Михина сценарий был толщиной в „Войну и Мир", если бы его сняли, то получилась бы не одна картина, а серийная—в две или три серии. Но русский экран в те годы, по словам прокатчиков, не принимал серийных картин и, кроме того, сюжетного материала на серии в сценарии не

хватило бы. Поэтому сценарий сокращали. Написан он был очень неэкономно товарищем Абаевым и для того, чтобы показать, что на старых горских землях теперь сидят казаки, ему нужно было показать станицу, казаков и ввести их в действия чуть ли не целой частью. Хотя кинематографически это даже не убедительно. А то, что она стоит именно на горской земле, может передать деталь. Деталь можно дать и без станицы, придумавши ее каким-нибудь другим образом. Сценарий сильно сокращали, в последнюю минуту я просил Михина не ставить декораций в павильоне, потому что они не влезут в картину. Голос у меня был неубедительным, потому что кинематографистом я стал недавно. Павильон поставили и, хотя Михин сильно сократил количество, но все таки они не влезли, за исключением одного. Снятое же выпадало целыми частями: ограбление ювелирного магазина и т. д. Картину вывезла и сделала ее одной из выгоднейших картин русского экрана,—хорошая работа актера и интересная натура. Идеологическую же часть картины приходилось в ней приписать (хотя, конечно, идеология не должна быть прицепной), вставляя ее в надписях, а малоземелье горцев показано имеющимся в экране кадром, который только был сценарно не использован—этот кадр—горец, привязанный на веревке, косит траву. До зрителя же дошол больше, чем кавказкие горы, и еще больше, чем прыжки Бестаева,

кусок, основанный на чистом монтаже: сговор Абрека с Муртазой во время танца. Здесь было правильно использовано режиссером и монтажером противоречие между движением—танец, данный крупными планами—и словами—приготовлением к бою.

„Потомок Араба"

НО ПЕРЕМОНТАЖ „Абрек Заура" сравнительно детский. Гораздо сложнее был случай с „Потомком араба". Существовал сценарий с Чистинским боем, с кулацким боем Орлова, с цыганским табором и лошадьми. Лошади выходят всегда хорошо, люди выходят лучше, если они умеют работать. Особенностью сценария было то, что действие продолжалось полтораста лет. Куда спрятать эти промежутки времени? Их можно было бы спрятать между частями, увеличить количество частей, но тогда получилось бы частей 11–12. В неперемонтированном виде лента представляла такую картину: человек уходил в одну дверь и сейчас же выходил из другой, а „между тем" проходило 20 лет, Мы вставили во временные промежутки солдатские караулы, наплывами изменяющиеся один другим. При точности изменения русской военной формы, при ее непостоянности и связанности со вкусами императора, при общей известности этой формы—временные промежутки вышли. Так как картина была лошадиная

и в основе была генеалогия орловского скакуна, то лучше было бы временные промежутки заменить условными рисунками генеалогического дерева лошади, портретами лошади в кружках и с оживлением тех кружков, в которых нарисованы лошади, играющие роль в данной фильме. Но здесь возникло затруднение в истории орловской лошади. Непонятно и отцовство лошади, благодаря тому, что хотя здесь не возникал вопрос о наследстве, но случки просто часто делались украдкой. Это отцовство чрезвычайно запутано. В ленте выделили лошадь, увеличили ее кадр, досняли, разбили дерби на 2 части, вставив их в начало и в конец картины, выкинули сценарно наивный амулет, который переходил от лошади к лошади, и лента приблизительно получилась.

Между тем, сценарий Шпиковского, взятый в основу картины, содержал интересные выдумки, но выдумки эти неосуществимы, разнокалиберны и не проходили через всю картину, а возникали в каждой ее части.

„Крылья Холопа"

КОГДА мы писали, переделывая одиннадцать раз сценарий „Крылья Холопа", то вначале Иоанн Грозный рычал и ходил, как это и полагается в истории Иловайского. Случайно я в это время работал в Льноцентре, в котором сейчас, к сожалению, не работаю. Тут я сделаю

отступление: я – литератор и с удовольствием работал бы в Кожтресте на реальной работе, на обувной фабрике, на Пулковской обсерватории, потому что мне нужно держать в руках живые вещи и иметь производственные отношения к вещам, не отношение прохожего, не отношение пассажира к трамваю.

Так вот, по Льноцентру я знал о значении льна, о льняной торговле в эпоху Иоанна Грозного, о „белой казне", как тогда звалось полотно. Исторически я сделал ошибку лет на тридцать, вводя Иоанну Грозному для обработки льна фландрские колеса, но я думаю, что эта ошибка спорная и не безусловная. Вот тогда, когда Иоанн Грозный начал вести свои торговые книжки и торговаться с иностранцами, тогда актеру Леонидову явилась возможность сыграть свою роль. Исторический сценарий может быть построен, конечно только на экономическом базисе. Этот экономический базис спасает сценарий от пошлости и дает возможность актерам двигаться в кадре. Поэтому особенно вредны сценарии, где экономический подход заменен либеральной мыслью разделения людей на бедных и богатых. К сожалению, мы еще не умеем делать настоящих сценариев, которые бы развертывались из производственных отношений и гримируем сценарии старыми приемами драматургии.

В случае же „Крылья холопа", картины, поставленной очень добросовестно и, кажется,

археологически верно, актер, кроме того, оказался не пасивен режиссеру. Талантливый Тарич не понял, какой материал находится у него в руках в лице Леонидова, или вернее, у него и без того руки были заняты самым разнообразным материалом, и ему на Леонидова не хватало метража.

Я довольно подробно остановился на этой ленте, потому что, при ее громоздкости, в ней выявились основные недостатки художественной работы нашей фабрики.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

НЕМЕЦКАЯ КИНО-УЛИЦА

Стр.

Глава о Фридрихштрассе—улице немецкой кинематографии. В этой главе говорится о кино-фильме, как о массовом товаре . 3

О немецких кино-постановках и о том, как людей внашивают в мундиры. Точная цена повреждению 7

КИНО-ФАБРИКИ

О советской фабрике вообще . 12

Вообще о с'емке . . 12

С'емка на натуре 14

Работа в ателье. Рассказ о том как делаются из света тени . 16

О декорациях 18

Кино-актер на фабрике 20

Как делаются на фабрике сценарии и как они должны делаться 22

О том, что сценарий должен использовать интересную натуру, но что это не всегда удается 25

Об умении быть кратким в сценарии. Об основных недостатках наших работ 26

О работе перемонтажа . 28

О надписях . 32

ПЕРЕД ВЫПУСКОМ

„Абрек Заур“ . 34

„Потомок араба“ . 36

„Крылья Холопа“ 37